

IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

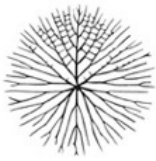
VOZES DA FLORESTA: SONS E SENTIDOS QUASE IN-INTELIGÍVES E IN- IMAGINÁVEIS QUE AINDA ESCAPAM À PARA-FERNÁLIA SONORA- TECNOLÓGICA E DIGITAL GLOBAL

Marlise Borges de Lima

RESUMO: O compositor amazônico Walter Freitas utiliza em sua música compassos irregulares e escalas alternativas (raramente usadas) e uma execução instrumental também diferenciada que, ao lado de reinvenções poéticas e fonéticas (não simplesmente uma transcrição dos falares amazônicos), resulta numa recriação literária. Músico, poeta e dramaturgo paraense, ele desenvolve também no texto de suas canções (como também em suas obras para teatro), relações com situações de transformações, por meio de pensamentos e informações que partem de uma oralidade amazônica. É a voz do autor em performance, como diria Paul Zumthor (1997). Seria a arte poética e musical de Walter Freitas, então, um dos trabalhos mais originais e instigantes na arte amazônica e brasileira? Por que o foco individual deste artista sempre foi produzir o melhor, o diferente, o estranho e, quem sabe, o inatingível? Por que toda a sua energia e todo o seu talento convergiram para a importante decisão de ser grande, mesmo sabendo que não teria um reconhecimento – nem da mídia e nem mesmo do público, que, por certo, não compreenderiam a sua arte estranha?

Palavras-chave: Walter Freitas. Oralidade Amazônica. Arte Amazônica. Arte Estranha.

Como, segundo Lotman (1978, p. 52), a linguagem da arte modeliza os aspectos mais gerais da imagem do mundo, a música, para Walter Freitas (artista amazônico que apresento aqui como compositor de uma música considerada diferente, estranha e heterogênea) é uma das linguagens em que ele “define o próprio tipo de relação com a realidade e os princípios fundamentais de sua reprodução artística” (LOTMAN, 1978, p. 52). Freitas tem mesmo esta intenção: a de que todos os elementos (inúmeros aspectos) usados em sua linguagem musical sejam passados como mensagem, ao público (receptor de sua arte).



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

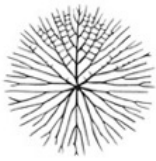
A arte é um sistema modelizante secundário¹, afirma Lotman (1978, p. 37). Ou seja, está numa linguagem secundária (ou sistema de modelização secundário), cuja estrutura de comunicação se sobrepõe ao nível linguístico natural.

Lotman (1978, p. 53) diz que em uma obra de arte de talento tudo é recebido como tendo sido elaborado. No entanto, ao entrar na experiência artística da humanidade, “a obra para as futuras comunicações estéticas torna-se completamente linguagem e o que era um acaso de conteúdo para um determinado texto, torna-se um código para a posteridade”. (LOTMAN, 1978, p. 53).

O semioticista russo Iúri Lotman (1978, p. 41) refere-se à arte, portanto (entre os outros sistemas semióticos), como um sistema de comunicação, onde qualquer ato (desta comunicação) inclui um emissor e um receptor da informação. Com relação ao trabalho artístico de Walter Freitas, ele (que inicialmente foi um receptor da cultura amazônica) agora é o emissor, que transmite informações ao receptor (que passa a ser o povo amazônico e brasileiro), através de sua linguagem musical, que é o seu “código”.

Isto explica o fato de o escritor goiano - mas radicado no Pará - Marcos Quinan (que é também compositor, poeta, artista plástico e produtor de artes) lembrar, em seu *blogspot* “Abaribó”, a primeira vez em que viu e ouviu, surpreso e ao mesmo tempo encantado, a arte poética e musical de Walter Freitas. Segundo Quinan (2012), um dos trabalhos mais originais e instigantes na música amazônica e brasileira. “Era como se estivesse diante de uma entidade. Foi avassalador, não havia nada parecido. Um estridência, como vozes de tudo que vive na floresta e nos rios, naquela sonoridade” (QUINAN. Walter Freitas, O que vem do Norte. 11/06/2012. Disponível em: <<https://abaribo.blogspot.com>> Acesso em: 20/06/2012).

¹ Não é preciso compreender secundário em relação à linguagem, unicamente como utilizando a língua natural enquanto material. Se este termo possuísse um tal conteúdo, seria ilegítimo introduzir nele as artes não verbais (pintura, música ou outras). No entanto, a relação aqui é mais complexa: a língua natural é não só um dos sistemas mais precoces, mas também o mais poderoso sistema de comunicação na coletividade humana. Pela sua própria estrutura, ela exerce uma poderosa influência sobre o psiquismo dos indivíduos e em muitos aspectos da vida social. (LOTMAN, 1978, p. 37).



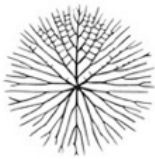
IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

Naquele momento da vida, Marcos Quinan (que mais tarde seria o produtor do 1º disco de Walter Freitas, *Tuyabaé Cuaá*, pelo selo *Outros Brasis*) se dava conta da utilização que fazia Freitas, na música, de compassos irregulares e escalas alternativas (raramente usadas) e uma execução instrumental também diferenciada que, ao lado de reinvenções poéticas e fonéticas (não simplesmente uma transcrição dos falares amazônicos), resultava numa recriação literária. Para ele foi emocionante e definitivo estar ali diante de um “mestre”, como ele o classificou, “mostrando com sua obra e seu jeito de apresentá-la, o que não imaginava possível reunir na criação: limpidez, diferenciamento e originalidade, construída na complexidade e na sofisticação da simplicidade” (QUINAN. Walter Freitas, *O que vem do Norte*. 11/06/2012. Disponível em: <<https://abaribo.blogspot.com>> Acesso em: 20/06/2012).

A harmonia, o ritmo, o andamento, uma surpresa inesperada atrás da outra. As letras, quase um dialeto; linguagem reconstruída ou rearrumada a partir da oralidade amazônica e do som das palavras e expressões colhidas da formação cultural, da nossa mistura étnica e racial. Um ajuntamento de vivências e modos vindos de todos os tempos. Viola e violão tocados com precisão incomum e uma voz que passeava também pelo falsete com naturalidade, vibrando na possibilidade de cada canção deixada dentro da gente (QUINAN. Walter Freitas, *O que vem do Norte*. 11/06/2012. Disponível em: <<https://abaribo.blogspot.com>> Acesso em: 20/06/2012).

Quinan (2012) parece ter compreendido a importância daquilo que considera uma “sonoridade amazônica” - na música de Walter Freitas - em sua mais profunda percepção. Como ele mesmo afirma, poucos artistas se aprofundaram tanto em seu ofício e produziram obra tão complexa, “seja na linguagem musical, na oralidade ou em sua percepção dos modos amazônicos. E poucos influenciaram tanto e tão naturalmente” (QUINAN. Walter Freitas, *O que vem do Norte*. 11/06/2012. Disponível em: <<https://abaribo.blogspot.com>> Acesso em: 20/06/2012).



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

Sua música é um canto que ressoa de dentro da floresta, de dentro dos rios, de dentro da realidade ribeirinha. Pegam a gente por um lado inesperado, parece sentimento moído pelo tempo e sem tempo no tempo. Parece suspenso no ar. Um inesperado que às vezes choca, às vezes tem a brandura das águas silenciosas e às vezes a própria linguagem delas em fúria. E ressoa. Ressoa num canto em que os tons são absolutamente naturais, o timbre parece conter ora o penetrante de um grito, ora o momento mais íntimo de tudo que vive e sussurra o mais temporal cotidiano da Amazônia (QUINAN. Walter Freitas, O que vem do Norte. 11/06/2012. Disponível em: <<https://abaribo.blogspot.com>> Acesso em: 20/06/2012).

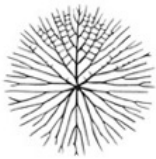
Para Lotman (1978, p. 52), ao se observar o processo de funcionamento de uma obra de arte, é impossível não reparar que, no momento da percepção de um texto artístico, somos inclinados a tomar numerosos aspectos de sua linguagem como mensagem, pois “os elementos formais semantizam-se, o que é próprio de um sistema de comunicação geral, entrando no conjunto especificamente estrutural do texto apercebido como individual”. (LOTMAN, 1978, p. 53).

Marcos Quinan (2012) se deparou (enquanto receptor) e ficou ‘assoberbado’ com o manancial de elementos culturais próprios da Amazônia, assim como do ‘linguajar’ característico desta região, que foram transmitidos (enquanto mensagem) através da música de Walter Freitas (este, o emissor).

Para Yuri Lotman (1978), cada sistema de comunicação pode realizar uma função modelizante, e, inversamente, cada sistema modelizante pode desempenhar um papel de comunicação. “Certamente que esta ou aquela função pode ser expressa mais intensamente ou não ser quase sentida nesta ou naquela utilização social concreta. Isto é perfeitamente essencial para a arte”. (LOTMAN, 1978, p. 44).

Com uma carreira que ultrapassa os trinta anos, Walter Freitas já dividiu os palcos (como músico e intérprete/vocalista) com vários nomes da música amazônica²

²Em todos os momentos da História da Amazônia as diversidades artísticas afirmaram-se nos (e afirmaram os) elementos característicos das identidades que ainda hoje aproximam todas as



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

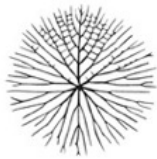
**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

e de outros cantos do país. Participou de shows e concertos ao lado de Nilson Chaves, Vital Lima, Ruy Baldez (*in memoriam*), Mário Moraes, Eduardo Dias, Salomão Habib (estes, paraenses) e dos nacionalmente conhecidos: Xangai (compositor e violeiro, natural da Bahia), Pingo de Fortaleza, Genésio Tocantins (compositor e cantor, nascido em Goiás) e a cantora Tetê Espíndola (cantora e compositora, nascida em Campo Grande, Mato Grosso do Sul). Como compositor, teve suas músicas interpretadas e gravadas por: Luli & Lucina, Simone Almeida, Andréa Pinheiro, Iva Rothe, Olivar Barreto, novamente a dupla Nilson Chaves e Vital Lima e ainda por grupos camerísticos: “Camerata Amazônica” e Grupo “Cálamo, de Música Antiga”, ambos pertencentes à Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA/UFGPA.

Entre os projetos desenvolvidos na linguagem musical destaca-se o CD “Omami, Omami: Lutas Populares na Amazônia”, produzido e gravado pela CLIMA (Associação de Letristas, Intérpretes e Músicos) do Pará, em 1994. Neste trabalho, estiveram ao lado de Walter Freitas (que fez a direção musical e artística, os arranjos e o roteiro) vinte compositores paraenses, além de um grande número de instrumentistas, também de Belém do Pará. O CD apresenta 10 canções que falam das lutas populares da Amazônia, desde a revolta dos índios no Forte do Castelo (um marco da fundação de Belém, no século XVII), até à condição objetiva das prostitutas da região. Segundo declaração feita pelo padre Bruno Sechi (2007):

Este disco refaz o caminho do homem amazônico através dos séculos contados a partir da colonização. Não nos vangloriamos de nossa história, apesar do exemplo cabal de resistência, porque resistir é sempre o beco sem saída de quem - como pode isso ainda acontecer sobre a face do planeta?- está em vias de ser

possibilidades e probabilidades de formas de criação e de manifestação das artes na (e da) região. Enquanto platêau da complexidade contemporânea, a Amazônia sempre esteve na vanguarda dessas concepções (pluralistas). A compreensão (e a interpretação) deste fato, entretanto, jamais produziu nos artistas amazônicos algum pensamento que tivesse a pretensão de impor (pré) conceitos e práxis às outras artes (e às culturas que as sustentam) nesta e/ou em outras geografias, onde elas possam vir a ser o devir delas (e nelas) próprias. Disponível em: <<http://musicaparaense.blogspot.com.br>>28-03-2007- Acesso em: 20-12-2012)



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

massacrado. Conta assim o ontem como o hoje e dá um pálido sinal da desvairada exploração do homem sobre animais, florestas, seres encantados e outros homens. Por isso conta, também, um pouco da história de vida de cada um de nós. Optamos por reiterar um pedido de paz, da paz que há muito perdemos, entre morticínios, queimadas, desesperanças. Como músicos, compositores, poetas e, sobretudo, pessoas, queremos que seja um disco de inspiração superior, em benefício de nossa terra e nossas gentes. Acreditamos no vigor da luta, mas preferimos praticar o estado indescritível e sublime da música - que hoje desanuvia nossos olhos e suaviza nossos corações. Que nossa música - e, quem sabe? mais que ela, um deus qualquer, de qualquer raça, em qualquer canto - possa também tocar a nota perdida do coração dos homens embrutecidos. Disponível em: <<http://musicaparaense.blogspot.com.br>>17-11-2007. Acesso em: 20-12-2012.



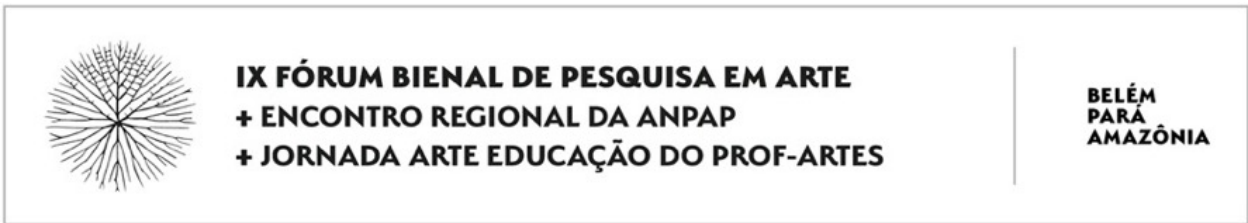


Fig. 1: CD Omami, Omami: Lutas Populares na Amazônia

Entre os espetáculos musicais, no início dos anos 80, Freitas viajou (com o grupo “Quenga Prateada”) por sete cidades do nordeste, apresentando o concerto “*Arraiá dos Incant*”, patrocinado pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará, com o apoio cultural do Serviço Social do Comércio (SESC). Nessa turnê, as cidades escolhidas foram: São Luis, Fortaleza, Campina Grande, Caruaru, João Pessoa, Recife e Maceió. Na década de 90, ao lado do violonista Salomão Habib, vieram os três concertos: “*Encontro das Diferenças*”, “*Walsa*” (estes com a participação do quarteto de violões “Belém”) e “*Zoiando*”, um musical pela demarcação das terras dos índios Wayãpi, em Macapá, capital do estado do Amapá. Ainda nos anos 90, Walter Freitas apresentou-se, em parceria com o cantor paraense Rafael Lima, nos shows “*Um Grito na Mata*” (1990) e “*Prata Alumiã*” (1993). Mas o concerto “*Vereda Brasil*” foi o show mais apresentado pelos dois compositores e intérpretes: Walter Freitas e Rafael Lima. Foram diversas temporadas, já nos anos 2000, em teatros de Belém e Florianópolis e também no Rio Grande do Sul (em Porto Alegre) por ocasião do evento internacional “Fórum Social Mundial”, em 2003; e em Belém do Pará, em 2009.



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

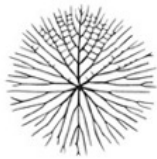
**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**



Fig. 2: Imagens do show musical “Vereda Brasil”

Vereda é um caminho que a gente quase sempre não sabe onde vai dar, mas que, de repente, descortina-se como uma trilha ou um 'rio' repleto de atrativos e sentidos (*Jornal O Liberal*, 21-05-2009).

Em parceria com os compositores paraenses César Escócio e Mário Moraes, Freitas se envolveu, nos últimos anos, em outros projetos musicais: o concerto “*Amazônia, Água do Mundo*” e o concerto “*São Benedito da Praia*”. Este, uma pesquisa sobre a manifestação religiosa existente na década de 1950, que acontecia no mercado e feira do “Ver-O-Peso”, em Belém do Pará. “*São Benedito da Praia*” é um trabalho que (também) rendeu novas composições musicais e foi fruto da “Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação em Artes”, do Instituto de Artes do Pará (IAP), em 2006. Em 2009, Walter Freitas passou a trabalhar nas composições para o concerto “*A Maravilhosa Música de Dalcídio Jurandir*”. Nesta pesquisa, Freitas inseriu novas melodias em textos retirados dos dez romances do escritor paraense, no ano de seu centenário. O mais recente trabalho que foi realizado através da bolsa de pesquisa em artes do Instituto de Artes do Pará (IAP), é o projeto “*Brega ou Erudito?*”, que teve o seu



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

início em 2012 e foi concluído em 2013. Este é um projeto onde o autor pretendeu fazer um casamento do ritmo musical *brega* com a música erudita. Será que esta fusão é possível? Será que ele conseguiu fazer isso? Veremos isso, entretanto, em outro momento! Por enquanto, é importante saber como (e por onde) começou a carreira artístico-musical, de nosso compositor amazônico.

O Grupo “Sol do Meio Dia”

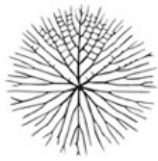
Começarei dizendo que minha decisão final será, quando chegar a hora, e isto apenas no caso de (de fato) existir um criador de homens, que para onde quer que me queira dirigir e se apenas uma coisa me for dado levar, que essa coisa será a música (GOSTONOMIA, Walter Freitas e suas Múltiplas Linguagens: O Projeto Poético de um artista da Amazônia. 26-12-2012. Disponível em: <<https://gostonomia.com.br/2012/12/>> Acesso em: 26-12-2012.

Era janeiro de 1980. A FUNARTE (Fundação Nacional de Artes)³ do Brasil organizava, nesta época, um festival de música que ficaria conhecido como “Feira Pixinguinha”, que na verdade nada mais era, do que um desdobramento do “Projeto Pixinguinha”,⁴ outro evento mais ousado (idealizado pelo poeta e produtor musical brasileiro Hermínio Bello de Carvalho), que teve o seu início no final da década de 1970 e permaneceu por toda a década de 1980, levando o melhor da música popular brasileira a várias capitais do País.

Em Brasília, a Feira Pixinguinha aconteceu em 1979. Na Bahia e no Pará (na capital Belém), em 1980. Um dos objetivos deste projeto de música era levar para os

³ A FUNARTE (Fundação Nacional das Artes) é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Os principais objetivos da instituição, vinculada ao Ministério da Cultura, são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil. (<http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>).

⁴ Proposto pela Sociedade Musical Brasileira (Sombras) e realizado pela Funarte, o Projeto Pixinguinha foi criado em 1977, com a proposta de fazer circular pelo país shows de música brasileira a preços acessíveis. No palco, a marca do Projeto era promover um encontro musical entre dois ou mais artistas, muitas vezes pertencentes a gerações, estilos musicais ou procedências diferentes (<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes>).



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

palcos e mais tarde para os discos (vinil, na época), artistas ainda sem expressão no mercado fonográfico nacional. E foi assim que, no meio de “grandes” (e é importante ressaltar aqui, que não menos “grande”) a Amazônia e o Brasil conheceria Walter Freitas, este artista que faria a diferença na música, na poesia e na dramaturgia teatral, em Belém do Pará.

A Feira Pixinguinha foi a “mola propulsora”, que alavancaria a criação e a genialidade de um compositor com experiências sonoras (musicais) guardadas há sete anos, tempo em que ficou estudando, criando e procurando sua própria linguagem musical. Surpreendentemente, para ele, a Feira Pixinguinha classificou (para o festival e para o registro fonográfico) duas músicas de sua autoria: “Estrela Negra” e “Verdoenga”.



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

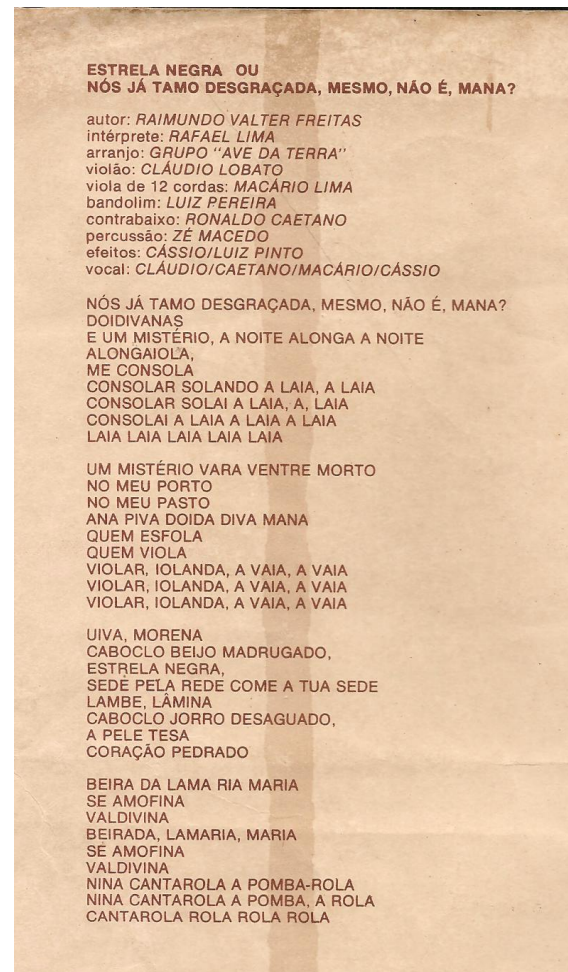
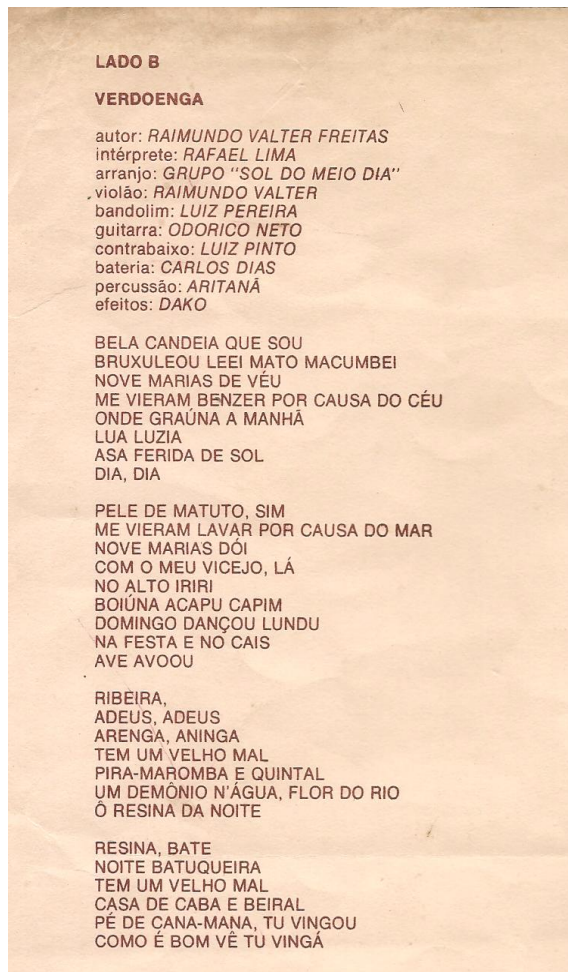
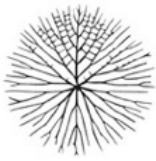


Fig. 3 –Letras de “Verdoenga e Estrela Negra” – encarte do LP da Feira Pixinguinha

A linguagem de uma obra de arte, segundo Lotman, (1978, p. 45) é um dado que existe antes da elaboração do texto concreto. Sendo assim, ficamos a pensar: a candeia, que o compositor Walter Freitas faz referência, logo no início dessa letra da canção “Verdoenga”, seria uma lembrança dos tempos de criança, quando ele viajava pelo interior da Amazônia? E “bruxulear”? Poderia ser (para ele) o ato de fazer bruxarias? Mas *bruxulear*, segundo o dicionário, refere-se à luz, porém é uma luz que brilha tremulamente, fracamente! E o “mato, macumbei”, seria somente “macumbar”, ou fazer macumba, no mato, na floresta?



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

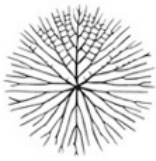
Em verdade, a candeia, o candeeiro ou lamparina, espécie de luminária em formato cônico com pavio, que era abastecido com querosene (ou óleo), era muito comum nas cidades interioranas do Pará, nas décadas de 60 e 70, quando Walter Freitas era apenas um menino.

Uma vez elaborado o texto, e pronto para transmitir informações - a mensagem, para Lotman (1978, p. 45) é a informação que surge num determinado texto – pense-se, novamente: será que o autor faz uma alusão à “Parábola da Candeia”,⁵ (uma das mais curtas, de Jesus)? Pois que, afinal, ele foi sacristão da igreja católica, no bairro da sacramenta, em Belém, quando contava um pouco menos de 10 anos de idade. E isso, por certo, também marcou a sua história e a sua vida, assim como as diversas experiências e o contato que teve com outras formas de cultos e rituais religiosos (entre eles, a umbanda!).

Na sequência da letra desta música, Freitas fala também das ervas do mato, que as benzedeadas costumam (até os dias de hoje) usar para a benção, com o intuito de tirar “mau olhado” em crianças. O compositor faz referência também às rezadeiras, muito presentes nas cidades do interior, nas décadas passadas. E parece falar das nove rezadeiras, multiplicando as três marias (que poderiam ser também as estrelas?). E, ao falar da luz Luzia, será que se refere à Santa Luzia⁶, que, segundo a tradição cristã e católica, teria arrancado os próprios olhos, mas não renegou a fé em Jesus Cristo? E as asas feridas de sol? Seria o Sol a luz dos olhos feridos?

⁵ “Ninguém, acendendo uma candeia, a cobre com algum vaso ou a põe debaixo da cama. Antes, coloca-a no velador, para que os que entram vejam a luz. Pois não há coisa oculta que não haja de manifestar-se, nem escondida que não haja de saber-se e vir à luz. (...) Então lhes disse: Atentei ao que ides ouvir. Com a medida com que medirdes vos medirão a vós, e ser-vos-á ainda acrescentada. Ao que tem, ser-lhe-á dado; ao que não tem, até o que tem lhe será tirado”. Parábola da Candeia (Lucas 8:16 - 17; Marcos 4:24 -25).

⁶ Diz a antiga tradição oral que essa proteção, pedida a santa Luzia, se deve ao fato de que ela teria arrancado os próprios olhos, entregando-os ao carrasco, preferindo isso a renegar a fé em Cristo. A arte perpetuou seu ato extremo de fidelidade cristã através da pintura e da literatura. Foi enaltecida pelo magnífico escritor Dante Alighieri, na obra "A Divina Comédia", que atribuiu à santa Luzia a função da graça iluminadora. Assim, essa tradição se espalhou através dos séculos, ganhando o mundo inteiro, permanecendo até hoje. Disponível em: <<http://www.cancaonova.com>>13-12-2007. Acesso em: 20-12-2012.



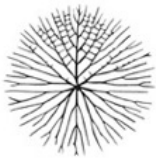
Walter Freitas desenvolve no texto poético desta canção, relações com situações de transformações. Exemplos: a pele queimada de sol, seria para falar de etnias? Lavar esta pele em água do mar (de sal), porque o sal é purificador, limpa os caminhos, livra do mau agouro? Estariam as nove marias sentindo (junto com os matutos) as dores da ferida, recebendo o sal? E o alto Iriri? Será que isto se passa perto da nascente do rio Iriri? “*Boiúna, acapu, capim*”. A Boiúna, sabe-se na Amazônia, é a cobra grande, que tem uma luz nos olhos. Acapú: um tipo de madeira de lei. Capim: uma vegetação comum, para comida de Boi. “*Domingo dançou lundú na festa e no cais*”. Domingo é dia de festa nas cidades do interior do Pará. A dança sensual do *lundú* acontece na festa e vai até o cais, saboreando os últimos momentos da “fulhanca”⁷. “*Ave avoou, ribeira, adeus*”. A ave voa, se despede! Ave, de Ave Maria e vou, de ir embora? A despedida acontece na ribeira - ribançeira (parte alta do barranco)? “*Adeus, arenga, aninga*”. Arenga: briga! Arengar é brigar, nessa região da Amazônia. Aninga: planta aquática típica da beira do rio. A *aninga* é uma planta considerada venenosa, que provoca alergia no contato com a pele.

“*Tem um velho mal, pira-maromba e quintal*”. “Pira” é como se fala (nas cidades amazônicas do interior) para micose de pele. Mas também é uma brincadeira de criança, muito praticada nesta região. E quem seria o velho mal? “*Um demônio n’água, flor do rio*”. Será que ele se refere à *aninga*, novamente? Pois ela vive na água e causa pira, alergia e envenena. Mas ao mesmo tempo é uma linda folha, viçosa como uma flor. “*Ó, resina da noite. Resina, bate-noite batuqueira*”. Resina: seria o leite da *aninga*, que envenena? Ou seria uma substância usada na feitiçaria, para fazer o mal?

Batuque se faz com tambores. A noite (na Amazônia) é batuqueira! “*Casa-de-caba e beiral; pé-de-cana, mana, tu vingou*”. A casa de caba está assentada no beiral!?. A vingança da mana,⁸ ao mexer na casa da caba, enfurece a caba a picar alguém? A vingança está bem feita! “*Como é bom vê tu vingá*”. E a satisfação de vê-la vingada!

⁷ “Fulhanca” é um termo usado na cidade de Cametá, região do Baixo Tocantins, no Pará. Refere-se a uma grande festa.

⁸ “Mana” é um pronome de tratamento “íntimo”, frequentemente utilizado entre o povo amazônico, não sendo necessário, para isso, que a pessoa seja um membro da família.



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

Neste texto já dá para detectar, em Walter Freitas, pensamentos e informações que partem de uma oralidade amazônica. É a voz do autor em performance, como diria Paul Zumthor (1997, p. 84), “que faz de uma comunicação oral um objeto poético, conferindo-lhe a identidade social, em razão daquilo que se percebe e se declara como tal”. Para Zumthor (1997), a oralidade da comunicação permanece, sem levar em conta a escrita, ligada a certas situações do discurso. Ele diz:

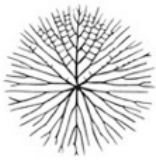
A poesia oral é uma dessas situações: eminente, ao certo, mas onde se ouve mais ou menos confusamente o eco das outras. Daquelas sobretudo que prolongam entre nós costumes, sem dúvida, tão antigos quanto a voz humana, a cada mutação cultural readaptada às circunstâncias. (ZUMTHOR, 1997, p. 89).

Com relação às tradições religiosas (algumas das quais estão, como vimos, poeticamente colocadas no texto desta canção), Zumthor (1997, p. 90) diz que a voz (nelas) não perdeu quase nada de sua função primitiva e que no seio (delas) se constituíram e se mantêm muitas formas de poesia oral. E cita a macumba brasileira (e também os movimentos carismáticos) como exemplos:

Na relação dramática, com efeito, que confronta o *homo religiosus* ao sagrado, a voz intervém de maneira radical, como poder e verdade. Como poder: voz ao sopro da qual se realizam as fórmulas mágicas e que, no transe, leva para fora de si o iniciado, tomado pelo seu deus (...) como verdade: não apenas meios de transmissão de uma doutrina, mas em sua vivência, fundadora de uma fé (ZUMTHOR, 1997, p. 90).

Em “Estrela Negra”, as manas - prostitutas/doidivanas - para o escritor e compositor, já estão mesmo “desgraçadas”. E no mistério da noite que se alonga (“*A noite alonga a noite – alongaiola*”), alguém consola. Quem consola quem?

Sabe-se que a noite no mato, na floresta, começa cedo! O “breu” da noite inicia às 18 horas e vai até às 05 da manhã. “*Alongaiola*”: a noite se alonga numa gaiola,



numa espécie de prisão? Quem está ali para consolar? “*Solando a laia, a laia*”: laia, laia, pode ser o cantarolar de qualquer música! Quem sabe uma cantiga de ninar?

“*Um mistério vara ventre morto*”. O ventre está morto, imóvel! No porto, ou no pasto? A vara! Um ato violento, de sexo? “*Ana Piva Doida Diva Mana*”. Serão todas doidivanas? “*Quem esfola, quem viola*”. Seria um estupro, brusco? Ou apenas uma brincadeira com a dualidade das palavras: violar, de violação (*violar lolanda*) ou “violar”, de tocar a viola (instrumento de cordas); e a “vaia” seria de uivar, zombar? E porque vaia a lolanda?

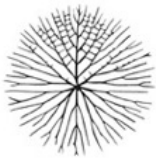
“*Uiva, morena. Caboclo beijo madrugada. Estrela Negra. Sede pela rede, come a tua sede. Lambe lâmina. Caboclo jorro desaguado. A pele tesa. Coração pedrado. Beira da lama, ria Maria. Se amofina, Valdivina*”. A morena que ‘uiva’ na madrugada é a estrela negra, ao que parece! Estaria aqui o autor falando de uma morte? De um assassinato? O sangue jorrando, a sede, uma lâmina de corte – de morte?

O caboclo está com a pele tesa e o coração pedrado. E porque se amofina, a Valdivina? Estaria Maria caída na lama, na beira de um rio lamacento? “*Sede pela rede*”; como se já não houvesse mais como matar a sede! “*Nina cantarola a Pomba-Rola*”. A Pomba?⁹ Nina cantarola? Mas nina ainda existe? Existe a Maria e a Valdivina? E a lolanda? E a Ana? Mana, mana, mana...e a morte não responde!

“Estrela Negra” é um texto que já anuncia os neologismos que se farão presentes (mais na frente) nas obras musicais de Freitas; e nos leva a crer que trata-se de uma narrativa urbana, que acontece na zona do meretrício, em Belém do Pará. Logo, ela (a canção) sugere um discurso social! Paul Zumthor (1997, pág. 98), lembra que o instinto de conservação social continua “implicitamente presente na obra em suas formas mais raras de poesia oral narrativa, contando algum acontecimento do passado, que já teve importância para a comunidade”. (ZUMTHOR, 1997, p. 98).

Zumthor (1997, p. 100), afirma (com relação aos diversos temas de narrativas e também da poesia oral) que, tanto “a sexualidade como a morte, enquanto vivências,

⁹ No batismo, a pomba funciona como símbolo do Espírito Santo. Tanto Jesus quanto João Batista tiveram a visão não apenas do raio de luz, mas também da pomba. (BYSTRINA, 1995, p. 29).



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

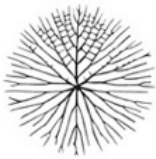
**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

são fatos culturais; fisiologicamente fundados, o sexo e a morte são igualmente produtos da história” (ZUMTHOR, 1997, p. 100). Para ele, canções “de copo”, canções que fazem apelo ao amor ou que conjuram a morte, são evocações, mais ou menos estilizadas, de circunstâncias de existência pessoal.

A premiação dessas duas canções para o festival de música e para a gravação em disco (LP) propiciou a Walter Freitas uma inserção mais inesperada, ainda, no grupo “Sol do Meio Dia” (ele foi integrante deste grupo durante boa parte da década de 80) e uma estreia em grande estilo no Teatro da Paz, a primeira casa de espetáculos da Amazônia (maior teatro da região norte e um dos mais luxuosos do Brasil, diga-se de passagem), de arquitetura neoclássica e construída na época áurea do ciclo da Borracha, em 1878.

O Teatro-monumento da Amazônia (Teatro da Paz) foi então o palco dos dois grandes eventos citados: o “Projeto Pixinguinha” e a “Feira Pixinguinha”, que, como já foi dito, apresentou este artista-caboclo à Amazônia, ao Brasil e *quicá*, ao mundo! Walter Freitas, neste período, já dedicava muitas horas ao estudo e ao trabalho musical, sobretudo porque já se dividia entre várias linguagens artísticas; e isso multiplicava a necessidade de disciplina. Segundo ele mesmo conta, “era um tempo de plantio e de muita ralação” (GOSTONOMIA, Walter Freitas e suas Múltiplas Linguagens: O Projeto Poético de um artista da Amazônia. 26-12-2012. Disponível em: <<https://gostonomia.com.br/2012/12/>> Acesso em: 26-12-2012.

Entretanto, apesar da visibilidade midiática do projeto, Freitas sabia que sua história (assim como a de outros artistas contemporâneos de sua região), não seguiria o padrão ao qual o mercado musical estava acostumado a atuar, em relação à música brasileira. Este padrão, segundo ele mesmo explica, não seria aplicado à música, à arte amazônica. Para ele, “o padrão era aparecer um nome, dois, um grupo de uma região ou estado e de repente ir aumentando as circunvoluções da carreira até atingir uma mídia nacional, de alguma forma” (GOSTONOMIA, Walter Freitas e suas Múltiplas Linguagens: O Projeto Poético de um artista da Amazônia. 26-12-2012. Disponível em: <<https://gostonomia.com.br/2012/12/>> Acesso em: 26-12-2012.



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

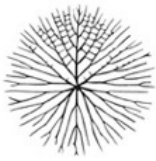
**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

É verdade que Walter Freitas não se ‘amarrava’ na ‘fascinação’ para um sucesso, que a mídia poderia proporcionar. De fato, nunca teve essa febre, pois o seu foco individual sempre foi produzir o melhor, o diferente, o estranho e, quem sabe, o inatingível! Tanto é, que sua entrada no grupo “Sol do Meio Dia” ofereceu aos outros integrantes, importantes “*feelings*” de criação composicional/musical, no que diz respeito a melodias, ritmos e harmonias diferenciadas. Isto porque, de acordo com depoimentos de integrantes do grupo, publicados na revista PZZ (*Pará Zero Zero*, de Abril-maio de 2009), para poder fazer música de qualidade na Amazônia era preciso muito estudo, pesquisa dos ritmos e sonoridades e aplicar em experiências subjetivas de criação e composição:

Viajar para o interior, para o meio do mato, das cidades ribeirinhas, para o interior de si mesmo e descobrir essa floresta de símbolos, de sons, com seus mistérios e imaginários poéticos, onde as possibilidades de criação são infinitas, conhecer tribos indígenas e seus rituais de passagem, onde a música cadencia os passos e nos leva à ancestralidade do mundo (*PZZ – Pará Zero Zero*, Abril-Maio de 2009, p. 24).

E era exatamente o que Freitas já fazia, antes mesmo de se juntar ao “Sol do Meio Dia”, pois, como faz questão de dizer, toda a sua energia, todo o seu foco, convergia para uma única e importante decisão: ser grande na sua arte! E a música sempre esteve e sempre estará, segundo afirma Walter Freitas, em todos os momentos de sua vida (pregressa e futura) e que sem ela, na verdade, não existe tempo presente algum. “Ser músico é respirar, é poder existir, é saber que pela música poderei escapar de qualquer armadilha. Nesse universo, a possibilidade de compor é a mais completa maravilha” (GOSTONOMIA, Walter Freitas e suas Múltiplas Linguagens: O Projeto Poético de um artista da Amazônia. 26-12-2012. Disponível em: <<https://gostonomia.com.br/2012/12/>> Acesso em: 26-12-2012.

O grupo “Sol do Meio Dia”, ao lado de outros grupos musicais de Belém, de propostas semelhantes e igualmente importantes, da década de 1980 (grupo Gema, grupo Madeira Mamoré, entre outros), fizeram história no cenário artístico paraense.



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

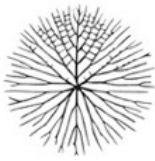
Era uma época, segundo declarações dos próprios músicos, em que se divulgava muito a música clássica, elitista; e algumas vezes mascarada de “popular e amazônica”:

O que existia no campo musical oficial eram inúmeros concertos de música clássica no Teatro da Paz, de difícil acesso à maioria da população, seja pelo preço dos ingressos, seja pela arrogância de suas fachadas, seja quanto ao interesse do público por esse tipo de expressão artística, tão distante do dia a dia da maioria das pessoas (*PZZ – Pará Zero Zero*, Abril-Maio de 2009, p. 27).

A música erudita no Pará ganhou força graças à passagem do maestro Carlos Gomes por Belém, em 1895-1896 (quando fundou o Conservatório de Música que levaria o seu nome, mas nem chegou a dirigir, por conta de sua morte) e mais tarde ao pianista e também maestro Waldemar Henrique, compositor paraense que se empenhou em recolher elementos do folclore e da cultura amazônica, para compor suas obras musicais. Fala-se, em Belém, que a presença e a importância de Waldemar Henrique estabeleceu, de fato, padrões de comportamento, de gosto e de aprendizado musical na cidade.

Foi então que, com o intuito de mudar (ou, pelo menos, remexer com) o - atual e hegemônico - panorama de música erudita que reinava em Belém e com o propósito de levar a música para a periferia da cidade, o grupo “Sol do Meio Dia” criou um projeto de formação de platéia e pediu ajuda à Secretaria de Cultura do Estado do Pará, que subvencionou as apresentações. Foram 15 shows onde o grupo, numa atitude de inclusão musical, intervenção urbana e divulgação da banda, apresentava-se em cima de um caminhão,¹⁰ percorrendo diversos bairros da periferia de Belém (Pedreira, Guamá, Sacramento, Marambaia, Terra Firme, Telégrafo, entre outros) e tocando músicas autorais, cujas letras abordavam questões ecológicas, sociais e culturais:

¹⁰ É importante dizer que na década de 80 ainda não havia chegado, em Belém, o “trio elétrico” (um caminhão adaptado com sonorização para música ao vivo, criado no estado da Bahia, em 1950), fenômeno de massa que arrasta o povo brasileiro durante o carnaval e também em outras festas, chamadas “fora de época”.



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

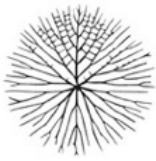
**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

O 'Sol' incorporava suas realizações numa perspectiva dinâmica, onde a mistura do velho e do novo, a par de indicar certas mudanças que são inevitáveis, re-afirmava uma linha coerente de trabalho para evitar o mero folclorismo, o radicalismo nacionalista, o panfletarismo anti-estético, isto é, o panfletarismo pelo panfletarismo, para, "marioandradinamente e oswaldianamente" recriar de forma pessoal as influências brasileiras e internacionais que estruturavam suas vivências cotidianas. Construir realmente uma linha de trabalho amazônica de forma espontânea, criativa e conceituada (PZZ – *Pará Zero Zero*, Abril-Maio de 2009, p. 26).

Ao que parece, estamos falando de artistas "mediadores sociais", que tiveram como objetivo maior, proporcionar encontros entre um outro tipo de música (que não somente a clássica) e uma plateia que não tinha acesso, nesta época, aos espaços que produziam arte (estamos falando aqui da arte que era oferecida pelo poder público). É preciso aqui, pois, apresentar os nomes destes músicos que passaram pelo grupo "Sol do Meio Dia": Aritannã (percussionista); Luiz Pinto (baixista); Mini Paulo (também baixista); Carlos (baterista); Odorico (guitarrista); Wilson (flautista); Rafael Lima (vocalista) e sem esquecer dos compositores: Alonso Jr., Sidney Pinõn e Walter Freitas (compositor – em alguns momentos flautista - e violonista).



Fig. 4 – Grupo "Sol do Meio Dia", na década de 1980. Walter Freitas tocando flauta.



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

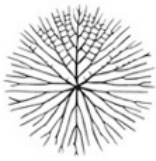
**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

Nota-se, nas declarações do “Sol do Meio-Dia” à mídia local, que o grupo não estava satisfeito com uma “certa” transmissão de valores e padrões artístico/estéticos e culturais, que, conforme apresentados nas citações acima, reforçavam uma posição de inferioridade das classes economicamente subalternas, ligadas a culturas populares (neste caso, à periferia de Belém) em relação a uma cultura dita erudita que, para os integrantes do grupo, era imposta por uma classe social economicamente privilegiada. E onde eles deixam bem claro que (a tal classe) era representada por pessoas que tinham acesso ao ensino de música clássica (ou erudita) no Pará.

E fazendo parte de um panorama (ambiente urbano) de desigualdade social, percebe-se que o grupo “Sol do Meio-Dia” com a sua arte musical, procurou então excluir a oposição erudito x popular. Fez aquilo que Jesus Martin Barbero (2009, pág. 98) falou em “re-situar o lugar do popular e assumi-lo como parte constituinte do processo histórico”. Martin Barbero (em “*Dos Meios às Mediações – Comunicação, Cultura e Hegemonia*”) fala também da presença de um sujeito-outro, “até há pouco negado por uma história, para o qual o povo só podia ser pensado sob o rótulo do número e do anonimato”. (BARBERO, 1997, p. 98).

É admissível, portanto, essa relação com o pensamento de Jesus Martin Barbero (1997, p. 99), principalmente quando este se refere a um “descentramento do conceito de cultura” e a um “re-desenho global das relações cultura-povo e povoclasses sociais”. E ainda quando cita, de forma taxativa, que “o dualismo maniqueísta e o esquematismo surgem paradoxalmente não como modos originalmente populares, mas sim impostos a partir da tradição erudita”. (BARBERO, 1997, p. 100).

Jesus Martin Barbero (1997) neste livro, fala coisas marcantes, muito valorosas e respeitáveis sobre a redescoberta do popular, efetuada nos últimos anos. Ele diz: “como se a velha e combatida categoria se recarregasse de sentido por não sabermos muito bem que processos e nos desafiasse a descobrir a dimensão do real histórico e do real social que aí permanece insistindo em se fazer pensar”. (BARBERO, 1997, p. 98). Martin Barbero fala também da contribuição de Jacques Le Goff, que reside em ter



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

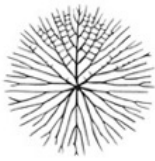
**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

conseguido resgatar a dinâmica própria do processo cultural: a cultura popular fazendo-se em uma dialética de permanência e mudança, de resistência e intercâmbio. Fala ainda da contribuição de Mikhail Bakhtin e Carlo Ginzburg, em textos e contextos do século XVI, que “investigam também a dinâmica cultural, mas para estudar não o processo de constituição do popular, e sim a configuração a que chegaram essa cultura e seus modos de expressão”. (BARBERO, 1997, p. 101)

O que Mikhail Bakhtin investiga é aquilo que na cultura popular, ao opor-se à oficial, a une, aquilo que, ao constituí-la, a segrega. Por isso seu estudo centra-se na investigação do *espaço próprio*, que é a praça pública – “o lugar no qual o povo assume a voz que canta”. (BARBERO, 1997, p. 101).

Ao sair em busca de outros espaços, outros lugares, e, por sinal, em praças públicas de bairros periféricos de Belém (em cima de um caminhão) para divulgar a sua arte, a sua “voz que também canta - e ainda sonoriza: harmônica, melódica e ritmicamente”, o “Sol do Meio-Dia” assumiu, de fato, um “tipo particular de comunicação”, como consta em “*Dos Meios às Mediações*” (2009, pág. 101), sem depender (totalmente) das instituições oficiais (igreja, estado, etc.), contribuindo, de fato, para a “criação de uma atmosfera de liberdade” (BARBERO, 1997, p. 102).

“Merengueira” e “Tum-ta-tá”



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

Merengueira
Walter Freitas

merengueira (walter freitas)

Am7* Em4*
anum, bica meus olhos

Gm7 F/A E/Ab
planta no balcão, planta os dois guaranás

Am7 Em*
forte é o chão da lua nova

AmG* E5#
braço de cabano, choro de quem baixa-mar

Am7 B4# EmG
nem que o sonoro vare a noite radio

A0* A9#
da sacramenta para o brasil

Am7 B4#
nem que tu venhas, merengueira, dançar

A0* A9#
nem que tu venhas pra merengar

Am7 C/B#
passaro-canto nas entrepernas da manhã

Gm/A A10
india cabocla feiteira iauacanã

A7 C/B#
fruta fruteira beira de rede igarapé

Gm/A D0
morena linda tucunari tucunaré

Am7 B4# EG
mela me breia, pucangueira, me dá

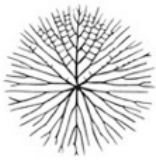
A0* A9#
da soma quente do tacacá

Am7 B4# EG
mela de novo, pucangueira, vem cá

deixa o meu povo se levantar
água doce amargou no fim
canto o suor, palavra ruim
livre ou preso canto o cantar
de belém do para.

Fig. 5 - Partitura e letra de “Merengueira” – manuscritos cedidos pelo autor.

Falando da linguagem sonora (musical), dá para acreditar que a intenção de Freitas em “Merengueira” foi fazer um reaproveitamento rítmico do *merengue*. Em entrevista a esta autora (junho/2012), ele diz que não tem a preocupação de compor *carimbós*, *bois*, *sambas* ou o que quer que seja, em seus formatos originais. Para ele, só vale se suas intenções ou objetivos forem suficientes para operar uma transformação nesses formatos, sem chegar ao ‘destempero’ de querer transformar isso em um novo padrão rítmico. Freitas, em suas composições, sempre partiu de um ritmo (quando usa um ritmo já definido) para trabalhar sobre ele. O que ele mais gosta mesmo é de poder jogar, brincar, alterar, mexer, em termos de ritmo mesmo, melodia e harmonia.



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

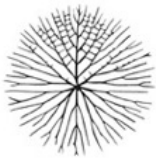
Walter Freitas acredita que a cada ritmo, seja de que natureza for, corresponde um padrão melódico e um padrão harmônico. Interferindo nesses dois últimos padrões, ele acaba por interferir no ritmo em si, sem pensar numa fusão, de fato! Para ele, muitos compositores pensam estar compondo *choro*, ou *bossa nova* ou outro ritmo, mas não estão - enfatiza - porque, mesmo sem ter a intenção, mexem nesses padrões e isso faz perder o sabor original daquele tipo de composição. Portanto, em *Merengueira*, não houve a mínima intenção (de Freitas) de fundir o *merengue* com o *carimbó*.

Uma das interferências cruciais (palavras do autor) em *Merengueira*, é a do andamento. Naturalmente, o *merengue* tem um andamento mais agitado, mas *Merengueira* puxa esse andamento para trás. Na segunda parte da música, nota-se uma intencional divisão melódica, a partir de algumas células rítmicas próprias do *merengue*. A diferença, então, reside aí, neste ponto! Enquanto no original o ritmo sustenta frases mais curtas e complementares do ritmo, em *Merengueira* a melodia persegue as células rítmicas e consegue chegar nessa divisão, que se apresenta com um *swing*, meio que de “*batuque*”.

Na linguagem verbal, “*Merengueira*” apresenta-se como um canto de amor à terra natal de Walter Freitas: Belém do Pará! Um canto que, através do “sonoro” - o famoso “boca de ferro”, caixas de som fincadas nos postes das ruas da cidade - vai da Sacramento para o Brasil, exaltando o guerreiro cabano (do movimento da cabanagem – dizem que o único movimento de massas a tomar o poder na história do Brasil!) e pontuando, poeticamente, diversos elementos, presentes nas “séries culturais”¹¹ amazônicas. Mais exatamente, aquelas que caracterizam o estado do Pará.

Segundo Pinheiro (1982, p. 25), o escritor e tradutor soviético - importante membro do formalismo russo – Iuri Tinianov, é quem fala de séries culturais (ou sistemas culturais) como estruturas que, compostas de vários elementos, se

¹¹ Veremos sempre que, em Tinianov, o conceito de sistema (que classifica em séries a obra literária, de um lado, e a “vida social”, de outro) é necessário à sua idéia motriz da dinâmica literária: as “séries” trocam influências e se tornam “vizinhas” só até o ponto máximo em que se desnuda o muro divisório das diferenças espaciais e temporais de cada uma (PINHEIRO, 1982, p. 25).



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

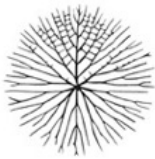
**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

interrelacionam e interagem, entre si. Sendo assim, fazem parte destes sistemas (ou séries) as artes, como: o canto, a dança, a música, a performance, etc; e outros setores da vida cotidiana: a alimentação, o vestuário, a arquitetura, o mobiliário, entre outro(a)s. E para re-conhecer as séries culturais paraenses, em *Merengueira*, basta lembrar das coisas marcantes que estão na letra da canção. Podemos começar com a culinária: o *tucunaré* (um peixe da região) e a *goma do tacacá* (uma bebida típica, que é acompanhada com *camarão*, com *jambú* – uma folha que deixa uma sensação de tremor na boca, e com o *tucupi* – suco extraído da mandioca).

Na flora amazônica, o *guaraná*, famosa planta medicinal em torno da qual os índios construíram uma de suas mais belas narrativas. Na fauna o *Anum* (pássaro também da Amazônia, urbano, negro e de considerável tamanho). Na música, comparece o *iauacanã*, instrumento de sopro, indígena; e na dança, a própria *merengueira* - a mulher, a dançadeira do *merengue*! Não se pode esquecer, ainda, das outras mulheres amazônicas, lembradas no texto: a índia, a cabocla e a feiticeira, personagens emblemáticas que atraem, seduzem e praticam todo tipo de encantarias. Como exemplo, o autor cita a *puçangueira* (dona ou fazedora de *puçangas*, artifícios mágicos).

Percebe-se então, em *Merengueira*, de Walter Freitas, aquilo que Vladimir Maiakóvski (poeta, dramaturgo e teórico russo) afirma, quando diz que “a arte deve ligar-se estreitamente com a vida”. Amálio Pinheiro (1982, p. 65), em “*A Textura Obra /Realidade*”, é quem lembra desta frase, dita por Maiakóvski. E nesta mesma obra, de sua autoria, Pinheiro (1982), observa que não há obras de arte acima, nem vida social (ou cotidiano) abaixo: “não há só estruturas modelares acima e a finitude concreta, abaixo: entre as muitas espécies de vida, que nascem e morrem, finitas e históricas, há a das obras de arte” (PINHEIRO, 1982, p. 28).

Ligar arte e vida, entender arte-vida como uma textura de sentido nem indiferenciada (a obra é um artefato material que se distingue dos outros) nem dicotomizada pela diferença metafísica (que eleva, de algum modo, a obra acima da espaço-temporalidade físico-



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

material dos objetos), significa no presente original e inalienável da leitura, abolir o hiato que separa o palco e a plateia, vivenciar o representado como presentificação intensiva e amplificada de vida no sujeito receptor. (PINHEIRO, 1982, p. 65).

Em “Tum-ta-tá”, já se pode ver (também) mais expressões amazônicas, assim como os modos de vida amazônicos, as formas de falar, as levadas rítmicas (indígenas e africanas) e ainda os seres, em vários níveis, as entidades e assim sucessivamente. A isso tudo, Walter Freitas chama de “estética do misticismo”, uma expressão que, segundo ele, define este aspecto de sua música, ligado ao uso de elementos místicos e/ou míticos que foram sendo incorporados pelo autor. Nesta canção, Freitas se apropria claramente dessas coisas e começa então a aprofundar e intensificar esse tipo de conceito. Vamos à letra de Tum-ta-tá:

Ei, neném/ São rãs e sapos no quintal vazio/ Ei, neném/ São chuvas finas na beira do rio, Um bicho brabo nas “brenha”/ Prás bandas lá da mucajá/ Neném, a ginga das “égua”/ Na noite preta, tum-ta-tá/ E é tanto terço no roxo do frio/ Tum-ta-tá/ São sete embalos na rede navio/ Um tiro longe, quem fere/ Prás bandas lá da mucajá/ Neném, teus “filho” no mundo/ Na noite preta, tum-ta-tá/ Mata de mata que na terra de tua saia/ Menina, mãe d’água aguou/ Terra de terra que na mata de teu cabelo/ Recende cheiro-cheiroso/ Chuva, funga que fungou/ Rio de rio, de rio que na maresia dos olhos Menina, desembocou/ Noite de noite que na cabeceira da ponte/ Se afoga, peixe bubuia/ Moça, caboco emprenhou/ Ei, neném, adeus, quem dera/ Velas, ai marés/ Ei, neném, rio, Acre, o mundo/ Ai igarités /Um pau-de-arara, silêncio/ Pras bandas lá da mucajá/ Tum-ta-tá morto, matado/ Na noite preta, tum-ta-tá/ Preta tu não “tem” medo/ Tu não “tem” guia manicoré/ Flor, flor dos aramados/ Ferpa, farpado, seu coroné.

(Tum-tá-tá - Walter Freitas).

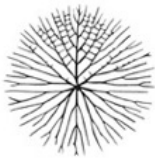
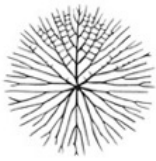


Fig. 6 – Partitura de Tum-ta-tá

Freitas acredita que há um tempo mítico, em que o homem e a natureza são uma só coisa; em que não existe diferença entre os dois. Tanto o homem quanto os elementos da natureza se transformam, sucessivamente, em outros elementos; transformam-se uns nos outros. Os seres humanos procriam com animais, com cobras, com pássaros. Tem vida dupla, uma noturna, outra diurna, e por aí afora! Eles se “teletransportam”, vêem cenas distantes no seu *matiri* (como se estivessem diante de uma transmissão via satélite), ou diante de uma bola de cristal. Tudo isso está em antigas lendas indígenas amazônicas. E tudo isso também está “reaproveitado”,



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

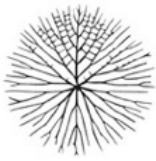
digamos assim, incorporado, relido, nos textos poéticos e na música de Walter Freitas. “Tum-ta-tá” é a prova cabal disso!

E a poesia de “Tum-ta-tá” remete-nos, de fato, às narrativas indígenas, em especial àquelas que falam de transformações do ser humano em elementos da natureza. Para o autor, é a “estética do pavor”, é a “noite quando cai, no meio da floresta!”. Esta letra da canção de Walter Freitas, na verdade, conta a estória da morte de seu irmão mais novo, que, aos cinco anos de idade foi atingido por um tiro disparado acidentalmente, por uma arma de seu primo mais velho. Em entrevista à revista *PZZ (Pará Zero Zero, Ano 1, Junho-Julho de 2004)*, o autor fala desse episódio, referindo-se ao recebimento de um sinal da tragédia que iria acontecer, pois que, um dia antes, seu irmão brincara com um bem-te-vi que apareceu no quintal de sua casa, no bairro da Sacramento.

Para o semiótico tcheco Ivan Bystrina (1995, p. 28), tais fenômenos (podemos dizer, xamânicos?) ocorrem por conta de duas realidades: a primeira, que se constitui organicamente e socialmente e a segunda realidade: o imaginário, que se constrói a partir do mundo das coisas. Como exemplo da “segunda realidade”, Bystrina lembra de Odin, o maior dos deuses Vikings, que tinha a capacidade de mudar de forma, transformando-se em pássaro ou animal selvagem, em peixe ou dragão, e assim viajar, num piscar de olhos, para terras longínquas. Bystrina (1995, p. 28) fala que os xamãs¹² são especialistas que se movem entre o “lado de lá” e o reino dos animais e dos homens; entre o mundo dos animais, dos espíritos e dos homens, intermediando a segunda realidade: “a sua atuação tem por meta coibir as forças que se voltam contra o bem estar dos homens em geral”.

Já o mitólogo e historiador das religiões Mircea Eliade (1991), em *“Imagens e Símbolos – Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-Religioso”*, explica que o pensamento

¹² Os xamãs atuavam tanto na primeira quanto na segunda realidade. Na primeira, os xamãs eram seres humanos; na segunda realidade eles aparecem como deuses. Como exemplo, podemos citar o deus germânico Odin ou o deus Greco-macedônico Dionísio. Os xamãs aparecem ainda como semi-deuses e heróis, como acompanhantes dos mortos, ou então como dominadores dos espíritos. (BYSTRINA, 1995, p. 28).



arcaico não separava o plano material do plano espiritual. Na verdade, os dois se complementavam. “O homem das sociedades arcaicas tomou consciência de si mesmo em um mundo aberto e rico de significados. Resta saber se essas aberturas eram meios de fuga ou se, ao contrário, constituíam a única possibilidade de alcançar a verdadeira realidade do mundo”. (ELIADE, 1991, p. 178).

Vamos destacar aqui, também, o som onomatopaico da palavra “Tum-ta-tá”, que se confunde com o batuque vibrante dos tambores,¹³ presença muito forte na rítmica desta música. Uma rítmica que está escrita em compasso seis por oito (6/8), em que é possível ouvir, claramente, tanto a marcação do binário simples, quanto do binário composto, executados pela percussão.

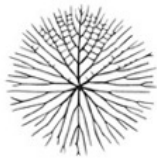
E já que houve uma referência (nesta canção) a poderes mágicos, religiosos e simbólicos, próprios dos xamãs, não se pode esquecer que no Brasil, o pajé (que também é um xamã)¹⁴ comunica-se com divindades e ancestrais pelo canto e pela dança. E utiliza-se, na maioria das vezes, de instrumentos característicos: as maracas, os sinos e os tambores. Para Paul Zumthor (1997), alguns povos conferem ao tambor um valor quase mágico: o gongo para os budistas e o sino para os cristãos pertencem ao mesmo campo simbólico (Zumthor, 1997, p. 177).

Vale lembrar que tais práticas xamânicas¹⁵ no Brasil, assim como na Amazônia, se fundem com os rituais católicos, com os de umbanda e ainda outras religiões que se mesclaram à crenças de povos africanos. E Freitas sabe muito bem disso!

¹³ Fonte e modelo mítico dos discursos humanos, a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência. O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regando as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do “monumento” poético oral (ZUMTHOR, 1997, p. 177).

¹⁴ Ivan Bystrina (1995), diz que o xamã é um funcionário, “não apenas religioso, mas também político. Ele tem a tarefa de cuidar do bem estar de toda a comunidade. Este é, pelo menos, um postulado político, se não for a realidade”. (BYSTRINA, 1995, p. 33).

¹⁵ A vocação para o xamanismo é diferente, diversa. A pessoa sente-se como um candidato a xamã; ela sente isso interiormente e nesta situação é importante o papel das drogas para o êxtase e o transe. Há um chamamento que parece vir de dentro do sujeito. Mas para se tornar xamã é geralmente necessário ser formado por um mestre xamã. Assim acontece em praticamente todas as religiões. (BYSTRINA, 1995, p. 32).



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

Referências Bibliográficas

BARBERO, Jesus Martin. *Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

BYSTRINA, Ivan. *Cadernos de Semiótica da Cultura*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, 1995.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-Religioso*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

LOTMAN, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

PINHEIRO, Amálio. *A Textura Obra /Realidade*. São Paulo, Editora Cortez, 1982.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo; Hucitec, 1997.

Outras Referências

GOSTONOMIA, **Walter Freitas e suas Múltiplas Linguagens: O Projeto Poético de um artista da Amazônia**. 26-12-2012. Disponível em: <<https://gostonomia.com.br/2012/12/>> Acesso em: 26-12-2012.

QUINAN. **Walter Freitas, O que vem do Norte**. 11/06/2012. Disponível em: <<https://abaribo.blogspot.com>> Acesso em: 20/06/2012).

Jornal O Liberal, 21-05-2009

Revista PZZ – Pará Zero Zero, Abril-Maio de 2009

<http://www.cancaonova.com>

<http://www.funarte.gov.br/a-funarte>

<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes>

<http://musicaparaense.blogspot.com.br>



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**